

# Povratek umetniškega dela



Harry Lehmann

Že več kot pol stoletja je dolg moderni tisti, ki nemško *documenta* zavezuje modernosti. Živ spomin na sovrastvo lastne kulture do modernosti in na umetnost, ki jo je preganjala, zaznamuje njeno brezkompromisno zavezanost novemu. Šele iz tega notranjega merila je lahko verodostojno izpeljala zahtevo po inscenaciji takšne razstavne dejavnosti, ki dokumentira stanje sodobne umetnosti. Tako je Kassel postal izbrani kraj, kjer umetnost vsakih štiri do pet let reflektira svoj pojem umetnosti. To je mit, na katerem *documenta* gradi svojo zgodovino, hkrati pa je to tudi izvor permanentne krize, ki jo tare že dobrih trideset let.

Sloves *documente 5* Haralda Szeemanna temelji na dejstvu, da je leta 1972 tipično uresničila in formulirala omenjeni mit iz svojega začetnega obdobja. Konceptualna umetnost in umetnost performansa, ki sta bili tu prvič celovito prikazani, sta merili v razmejevanje umetnosti in odpravo značaja dela v umetnosti nasploh. Joseph Beuys je sto dni razpravljal z obiskovalci o »neposredni demokraciji« in vse ljudi povzdignil v umetnike. Poleg tega sta se preseganje in razmejevanje klasičnega pojma umetnosti hkrati obravnavala kot oblika družbene kritike. Ta dvojna zavezanost avantgarde umetniški in politični radikalnosti je po *documenti 5* zašla v krizo.

## Kriza

Poslej tiči *documenta* v aporiji, znamenovani z dejstvom, da je po eni strani podedovala avantgardistični koncept umetnosti, po drugi pa je njeno kulturno okolje po letu 1972 postalo postmoderno. Postmoderna na področju umetnosti se mora za svoj obstoj zahvaliti izkustvu tega, da je koncept razmejevanja pojma umetnost trčil ob svoje lastne meje, tako da se vsa logika presejanja, po kateri naj bi bilo mogoče z negacijo stare umetnosti proizvajati novo, sesuje sama vase. Tudi umetnost avantgarde postane slej ko prej slog, ki reproducira samega sebe. Problem, s katerim se v tej situaciji sooči *documenta*, je, da svojega prvotnega družbenokritičnega položaja ne more več opirati na konkretne »materialne napredke« znotraj umetnosti. Temu ustrezno lahko *dokumente* od 6 do 11 obravnavamo kot poizkus različnih načinov kompenzacije teh strukturnih šibkost s pomočjo strategij izogibanja s ciljem, da bi se lahko kljub temu

vztrajalo na enotnosti materialnega in družbenega napredka, ki je konstitutivna za umetnost *documente*.

Prva in najbližja opcija je bila v stavljenju na nove medije ali večmedijske instalacije, kjer je pravzaprav še bilo mogoče predstavljati tiste umetniške forme, ki jih dotlej ni bilo. Tako je *documenta 6*, ki jo je pripravil Manfred Schneckenburger, dajala prednost predvsem stvaritvam s področja fotografije in filma, torej svetu podob, ki je bil še skromno odprt razstavni umetnosti. Na to vrsto tehnološke inovacije je Schneckenburger ponovno stavil deset let pozneje, ko je na *documenti 8* poseben poudarek veljal videoumetnosti. Dilema te strategije, ki hoče napredek v umetnosti podaljšati s tehničnimi napredki in vključevanjem novih medijev v umetnost, je, da je mogoče pojem umetnosti razmejiti le enkrat. Posegi, ki so resnično spremenili pojem umetnosti, so potekali z ozirom na stare medije, kot sta slikarstvo in kiparstvo, tako da odpiranje novih medijev konec koncev prav tako limitira to prekoračevanje meja.

Druga strategija izogibanja je v posebnem izpostavljanju dejstva, da avantgardna umetnost postaja reflektivna. To opcijo še posebej tipično realizira Catherine David na *documenti 10*, kjer si je umetnost svojo odpornost načrpala iz poststrukturalistične teorije. Naslednja po vrsti, *documenta 11*, se je rešila na petih diskusijskih platformah, pri čemer je bila tudi sama razstava v Kasslu razglašena za eno izmed njih. Načelno je tudi ta poizkus Okvujaja Envezorja meril v to, da se idejo *documente* s pomočjo družbeno relevantne refleksije naredi odporno pred grozečo zvodentivijo v postmodernistični kulturni dejavnosti. Dejansko pa je njen poudarek veljal neki povsem drugačni strategiji: Umetnost, ki jo je prikazoval Envezor, se je angažirala kot politična umetnost in je v ta namen v veliki meri posegala po sredstvu, ki se ji je ponujal v obliki dokumentarnega videa. *Documenta* ni dokumentirala sodobne umetnosti, pač pa neposredno same realne probleme njenega časa.

Kar lahko štejejo v dobro *documenti* je, da se ni nikoli odrekla svoji družbenokritični pretenziji, ki jo je bilo seveda nazadnje mogoče ohraniti le še s pravšnjo mero institucionalne uveljavljenosti. Od svojega petega kroga dalje je *documenta* postajala vedno bolj podob-

na zaletavanju avantgarde v čedalje hitreje vrteče se vetrne mline postmoderne kulture.

## Ornament

Vselej tedaj, ko je treba duha na novo odkriti, jo ta ubere po ovinku - v Kasslu si je za to izbral ovinek preko forme. Če za letošnjo *documenta* obstaja nekaj, kar jo jasno razločuje od prejšnjih, je to zagotovo njeno izrazito zanimanje za formo. To osredotočanje na formo se kaže z mnogih vidikov. Najspektakularnejše je brez dvoma dejstvo, da se loteva povezovanja s tradicionalno umetnostjo in prikazuje vrsto del iz 14. do 19. stoletja. Pri izbiri te stare umetnosti bode v oči predvsem eno, namreč njen ornamentalni značaj. Prelistati je treba samo nekaj prvih strani razstavnega kataloga. Povsem vseeno je, ali gre za kitajske risbe s tušem iz berlinskih Sarayjevih albumov (14. do 16. stoletje), kaligrafije Hadžija Maksuda (1573) ali kitajske lakirane table z intarzijami (1662-1722) ali gledamo bogato okrašene liste iz severnoindijskih mogulovih albumov (17. do 18. stoletje), stojimo pred ogromno vrtno preprogo iz severozahoda Irana (okoli 1800), občudujemo feredžo tadžikistanske neveste (19. stol.) ali pa črtaste hlače na *A Woman spinning* (okoli 1820) primerjamo s progastim dekorjem Kacušike Hokusaija (1835), in celo tedaj, ko gledamo Kleejevega *Angelus Novus*, sestavljenega iz številnih poševnih geometrijskih oblik in z njegovim arabeskim kodrastim čopom - v vseh teh delih se kaže ornament.

Kakšen smisel ima, da razstavo sodobne umetnosti nenehno prežemajo tovrstna nanašanja na preteklost? Če se v halo *documente* obesi predimenzionirana vrtna preproga, to ni »kuratorski karaoke«, kot meni nekoliko nedomiselno Bazon Brock, temveč estetski argument: Današnja umetnost si ogleduj kot to dvesto let staro iransko preprogo! Sodobno umetnost obravnavaj kot ornament! To je pogled, ki ga razstava meče sama nase. Ko ga enkrat spoznamo, imamo v rokah tudi Ariadnino nit, s katero se lahko podamo skozi labirint letošnje *documente*. Vselej ko med svojim postopanjem čez širne razstavne površine v Kasslu naletimo na katera izmed starih del, je to kot nekakšen signal občinstvu, naj znova naravna perspektivo opazovanja in pogled usmeri v prepletanje form

## Prvi del: Kontekst in razstavna estetika

### Od ornamenta do osvobojenega umetniškega dela

v umetnosti. Kleejev *Angel novega*, ki kot prva podoba stopi nasproti obiskovalcem in obiskovalkam na velikem notranjem stopnišču Fridericianuma, kot angel forme drži svoji krilati roki nad *documento 12*.

#### Vodilne črte in varovalne ograje

Poleg tega v ornament usmerjenega navezovanja na tradicijo najdemo seveda še tudi druge načine samoperspektiviranja. Tako kot so po razstavi raztresena stara dela, se skozi tudi nekakšna nit vlečejo tudi posamezna dela nekaterih manj sodobnih umetnikov in umetnic. Na ta način se zarisuje več vodilnih črt, ki drugega z drugim povezujejo različna razstavna mesta. Po eni strani se vedno znova srečujemo s kolaži velikega formata Juana Davile, sestavljenimi iz citatov in odlomkov. V nasprotju s tem sem in tja med obhodom naletimo na strogo geometrične in minimalistične skulpture Johna McCrackena. Tu gre za dve komplementarno nasprotni strategiji, s katerima se moderna odziva na jezik klasičnih umetniških oblik, torej za abstrahiranje forme na eni strani in njeno fragmentiranje na drugi. Oboje predstavlja tehniki, ki pripeljeta do odprave tradicionalnega pojma dela v umetnosti 20. stoletja. Čista abstraktna umetnost je svoje slike in skulpture očistila vseh notranjih prvin forme, totalno fragmentirani kolaži in asemblaži pa opustijo odnose med prvinami svojih form.

Med McCrackenovimi minimalističnimi plastikami in Davilovimi kipečimi slikovnimi orgijami označujejo fotomontaže velikega formata umetnice Zofije Kulik tretjo pot skozi razstavni labirint. Tu znova naletimo na osnovni motiv, namreč ornament, ki povezuje tudi historična dela na *documenti*. Na stotine majhnih fotografij golega moškega, ki stoji, leži ali se sklanja, je razvrščenih tako, da tvorijo vzorce čudovite obleke. Sličice se združujejo v premice, loke, kroge in skupine in na ta način proizvajajo ornament, v katerem postanejo kot gola prvina forme znova nevidne. Tako kot pri ornamentu je tudi tu le malo podobnih osnovnih prvin, ki se ponavljajo in variirajo. Prvine forme se v delih Zofie Kulik niti ne abstrahirajo niti se ne postavljajo »brez vsakršne forme« druga poleg druge, pač pa se kombinirajo v določen red. Logika razmejevanja, ki je prisotna v obeh

drugih nizih umetniških del, se tu zasuka; umetnost ne prekoračuje svojega tradicionalnega značaja dela, temveč se s pomočjo skrajno ornamentalne kombinatorike form obrne nazaj k njemu. Za razstavo, zavezano avantgardi, je to seveda več kot nenavadno, saj je Adolf Loos – povsem v njenem smislu – vendarle postavil »ornament in zločin« v isto vzročno zvezo.

Tako stara kot nova ornamentalna umetnost predstavljata nekakšna vgrajena optična katalizatorja, ki rabita senzibiliziranju zaznavnih procesov za kombinatoriko form. Ta pristop se odraža v vsej razstavni estetiki *documente*, ki se ne postavlja niti nad določene teme in niti nad določene sloge, prav tako pa svojim delom ne pripisuje nikakršne kronologije. Sploh ne sledi nikakršnemu zunanjemu načelu reda, pač pa se ravna zgolj po imanentnem načelu estetske samoorganizacije. Dela kažejo s posameznimi prvinami forme drug na drugega in proizvajajo resonance, ki se širijo prek vseh vrstnih in časovnih meja. »Migraciji forme« lahko sledimo ne le skozi stoletja in ne poteka le med različnimi kulturnimi prostori, pač pa kombinira predvsem posamezna dela in skupine del na razstavi v eno samo veliko formo.

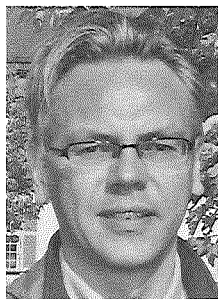
Kaj pomeni *documento* obravnavati kot ornament, ko pa s svojo široko razvejano kompleksnostjo prejkone spominja na rizom, neprediren preplet korenin? Ornamenti kombinirajo svoje osnovne forme po načelu ponavljanja in variiranja v novo formo. Določene kombinacije form se z redundancami okrepijo, druge pa z variancami oslabijo, tako da s časom stopijo v ospredje povsem določeni vizualni vzorci, drugi pa ne. To izkustvo pregnance je estetsko izkustvo v pravem pomenu besede. To ni vsakdanje izkustvo, nevtralnno do stvari, pač pa usmerja pogled na same stvari. Tako nanašanje na historični ornament skrajno izpostavi pomen niza del Zofie Kulik in omogoča delom Davile in McCrackena, da se kažejo kot kontrastne črte. Izmed treh vidnih osi, ki tečejo skozi *documento*, se slednjič fotografska os izkaže za osrednjo; niza slik in skulptur pa predstavljata, nasprotno, nekakšno varovalno ograjo zaznave. To so tista inscenirana zaznavna izkustva, ki strukturirajo *documento* in kjer skozi njihovo rizomsko podobo sije ornamentalni vzorec. ■

Prevedel Alfred Leskovec.



Drugi del : Teza documente

# Povratek umetniškega dela



Harry Lehmann

Koncept *documente 12* je veliko manj kot na predhodnih razstavah *documente* opredeljen kot koncepcija in ga zatoj tudi ni mogoče kar takoj izraziti. Zato je treba najprej slediti učinkom prepletanja med deli in preizkusiti njihov potencial oblikovanja form – in sicer tudi z vidika forme in vsebine same *documente*. Nič kaj smiselno ni, če na to razstavo pridemo z vnaprej izdelanimi predstavnimi vzorci o napredni umetnosti in jo ocenjujejo, denimo, glede na povečanje abstraktnosti, dekonstrukcijske podobe in učinke preseganja.

Za razstavo, ki je doslej vselej nastopala s pretenzijo po reflektiranju sodobnega pojma umetnosti, prav tako ne zadošča tudi umik v estetsko izkustvo. Razstavi bi zlahka očitali odsotnost vsake koncepcije – razen v primeru, da se distanca do koncepta sama izkaže kot del tega argumenta. Na kaj meri torej tokratna *documenta*, ko ornament uporablja kot prizmo estetskega izkustva? Ideja je tale: Rehabilitira značaj dela v umetnosti v kontekstu zgodovine *documente*. S svojim izrazitim zanimanjem za kombinatorko form in estetsko izkustvo izvede spremembo perspektive, ki predstavlja zasnutje nekakšnega pendanta *documenti 5*. Umetnost, ki je bila dokumentirana leta 1972, je paradigmatsko izvršila odpravo umetniškega dela v performansu, procesu in socialni akciji; tokratna razstava v Kasslu pa poizkuša pozornost občinstva znova vezati z deli. Ne gre več za razmejevanje pojma umetnosti, pač pa se v tem razmejenem pojmu umetnosti vrača samo umetniško delo. In to je skrita umetnostnozgodovinska teza *documente*, ki se reflektivno obrača proti lastni zgodovini *documente*.

Spričo vsega tega je razumljiva tudi očitna prisotnost vzhodnoevropske umetnosti, ki je doslej komajda spadala v zahodni kanon. Tako češka umetnica Mária Bartuszová prikazuje majhno, prostorsko zaključeno retrospektivo z deli, nastalimi v času med letoma 1970 in 1987. Ta razstavni otok sredi velike razstave je še posebej opazen zaradi značaja dela, ki ga kažejo tu zbrane stvaritve iz mavca. Kažejo biomorfne forme, ki so na takšen ali drugačen način zadržane, razbite ali preluknjane, vendar pa vsi ti posegi v formo ne odpravijo značaja dela, temveč ga le še okrepijo. Na primer jajce ni ulito kot klasična popolna praoblika, pač pa ga medsebojno prekrivajoče se, razbite jajčne lupine znova sestavljajo v razbrazdano formo jajca. Prelom ne pomeni preloma z delom, pač pa je v njem utelešen. Po radikalnih eksperimentih z razmejevanjem bi lahko načelno pristali tudi na takšno razumevanje dela, kar pa v zahodnem sistemu umetnosti v časih vznikajoče postmoderne ni mogoče najti kakršnekoli navezave oziroma nadaljevanja. Nasprotno pa se je lahko takšna avantgarda, ki stavi na delo, izoblikovala v vzhodnoevropski družbi, kjer je bil posamični umetnik veliko manj izpostavljen negacijski lo-

giki samoreferencialno delujočega sistema umetnosti. Pozabljena možnost, ki nekaj ni našla svoje uporabe, je znova odkrita in rehabilitirana v kontekstu *documente*.

Če drži, da se *documenta 12* usmerja v kakorkoli že oblikovano rehabilitacijsko kategorijo dela, se seveda zastavlja vprašanje, ali gre pri tem za produktivno idejo. Očitni prelom s programom avantgarde bi se lahko iztekel tudi z navno moderno in kapitulacijo avtonomne umetnosti pred takšnimi ali drugačnimi sejmi umetnosti. Kaj govori torej v prid tej ideji in kaj proti njej? Odločilna točka je, da klasična kategorija dela ne doživlja preprosto nekakšnega prepoda, pač pa *documenta* meče svojo luč na povsem določeno razumevanje dela, in sicer na razumevanje, ki je v sebi odpravilo izkustva avantgarde. Umetniško delo se v diskurz moderne vrača kot osvobojeno delo, s čimer so kot prvo mišljena dela, ki tudi z vidika svoje velikosti in prezenze stojijo v središču letošnje *documente*, denimo, *Phantom Truck* Iniga Manglano-Ovalleje, *Dream* Romualda Hazoumėja, *The Zoo Story* Petra Friedla, *Kruh* Anatolija Osmolovskega ali *Love Songs: Multi-Story House* Mary Kelly in Rayja Barria.

## Zasukane instalacije

Kar na prvi pogled združuje ta dela, je njihova predmetnost. V teh delih namreč brez težav prepoznamo tovornjak, čoln, žirafa, rezine kruha ali steklenjak. Očitno ne gre pri tem niti za klasična kiparska dela niti za abstraktne skulpture in niti za objektno umetnost, torej za goli vnos vsakdanjega predmeta v prostor umetnosti. Nasprotno, vsa ta dela zaznamujeta dva komplementarna momenta, namreč dejstvo, da se po eni strani odpirajo estetskemu izkustvu, po drugi pa so vezani na reflektivni kontekst. In šele v tem součinkovanju izkustva in reflektivne začetne delovate kot umetniška dela. Čeprav gre za predmete iz sveta življenja, pa so preoblikovani vsak na svoj specifičen način in v tej svoji različnosti od vsakdanje zaznave proizvajajo neko vselej specifično estetsko izkustvo v delu.

Denimo, *Phantom Truck* ovija somrak, tako da sprva vidimo le obrise posameznih predmetov in nekatere jeklene opornike. Ko se oko privadi na mrak, lahko te vtise strne v priklonnik, vendar pa tedaj opazi, da vozilo kot na kakršnem fotorobotu manjkajo vse sledi uporabe in mnogi detajli. Zgodba, ki je tu v ozadju, je, da je ameriški zunanji minister s takšnimi slikami tajne obveščevalne službe o mobilnih laboratorijih za izdelavo biološkega orožja v svojih nastopih pred OZN legitimiral vojno v Iraku. Te konkretne razloge za vojno si lahko tako zdaj ogledamo sami, jih potipamo in s prstom potrkamo nanje. Nenavadno izkustvo pri tem je, da stvari, če jih zaznavamo iz bližine, tako kot smo tega navajeni pri običajnih predmetih, ne vidimo bolje,

temveč postajajo, gledane z majhne oddaljenosti, čedalje bolj neostre in nedoločene. Kjer domnevamo, da gre za loputo, ni mogoče ničesar odpreti; gumijasta kolesa tovornjaka, ki se jih dotaknemo, so iz pločevine; prav tako ni ničesar, na kar bi bilo mogoče pritrčiti ponjavo, pod katero bi se pravzaprav moral skrivati takšen laboratorij na kolesih.

Hazoumėjaovo delo *Dream* predstavlja čoln, ki je zvarjen iz bencinskih roč in v katerega lahko z vseh strani vdira voda ter – nesposoben kot je za plovbo in postavljen pred veliko steno, na kateri je upodobljena afriška obala – na ta način zelo nazorno postane sanjski in morasti čoln. Toda tudi to delo je še dodatno reflektivno zaostreno, saj lahko na tleh pred čolnom preberemo: »*Dammed if they leave, and dammed if they stay: better, at least, to have gone, and be doomed in the boat of their dreams.*»

Friedlova nagačena žirafa se majavo drži na nogah, njena dlaka je povsem brez leska in daje v celoti tako močan vtis zdelanosti, da uboga žival postane prisposoda življenjskih razmer, iz katerih izvira. Saj se še spomnimo *The Zoo Story* – da se je namreč žirafa iz palestinskega živalskega vrta ob izraelskem napadu poglala v smrt; to v nas prebujajo podobe notranjega zaznavanja nekega območja in tamkajšnjega konflikta, ki bi jih televizijska reportaža le stežka posredovala. Vendar pa v primerjavi z drugimi instalacijami obstaja nevarnost hitre porazgubitve njenega učinka. Delo namreč kratko malo ni dovolj kompleksno in le zelo redke prvine zaznave in refleksije se lahko v njem povežejo v smiselno kombinacijo, tako da estetskega zanimanja za to delo ni mogoče ravno dolgo ohranjati.

Dvajset ogromno povečanih rezin *Kruha* je povezanih skupaj tako, da tvorijo ikono. Da so bile te rezine izrezljane iz lesenih plošč, je opazno na dveh mestih. Po eni strani je štirikotna lesena plošča ohranjena v svojih obrisih in privzema zgolj kot negativ podobo kruhove rezine. Po drugi strani les iz sredine rezine ni izrezljan in ostaja kot štirikotna površina deske. Kar se torej tu obratno prikazuje v detajlu, razpira smisel celotnega dela: pod površino lesa, na katerega so bile naslikane ikone, naletimo na kruh. V drugih rezinah odkrijemo nejasne obrise religioznih simbolov: Bog Oče se v osrednji ikoni kruha kaže kot temen odtis v luknjičavi strukturi testa, križani izstopa iz razpok odrezanega hlebca. Le redko je kakšno umetniško delo tako pregnantno reflektirano samo v sebi. Nastala ni le prisposoda stare Rusije, temveč se nenadoma pokaže to, kar vse do danes zaznamuje tuji pogled na ta kulturni prostor: gledamo namreč v alegorijo pravoslavne vere. Ikona kruha naredi vidno to, o čemer običajno ne obstaja nobena slika. Kaže strukturo podobe sveta, ki sta ga bolj kot sicer zaznamovala lakota in vera. Ta spremenljiva in prenosna ikona Osmolovskega analizira in sintetizira to, česar se na ta način ne zaveda niti ver-

## Povratak umetniškega dela

nik niti neverniki in česar ne zaznavajo ali skupaj mislijo niti ljudje v Vzhodni Evropi niti ljudje v Zahodni Evropi: forma vere v kulturi in njeno razmerje do osnovnega živila »kruha«.

*Multi-Story House* je razsvetljena hišica iz mlečno belega pleksi stekla; v njene stene so s prosojno pisavo vgraverirani stavki, ki spominjajo na čas »feminizma« sedemdesetih let prejšnjega stoletja kot npr. »You didn't speak for others« ali »Everyone had a voice«. V oči bijoča in hkrati dvosmiselna je izrazita oblika sentenc v pretekliku, kajti ko preberemo stavek »Vsakdo je imel glas«, takoj zazveni tudi vprašanje, ali ga nemara danes kdo kje nima več. Hišica kot simbol gospodinje in kot feministični antisimbol je tri ali štiri desetletja pozneje izpraznjena in razsvetljena, njena vrata pa so vsakomur široko odprta. Toda ko jo srečamo danes, jo srečamo kot mesto samorefleksije. Ne le prosojna pisava, temveč tudi stavek »Everything was so clear then«, ki kot vodilni motiv stoji na čelu hiše, ponažarjata, da gre v tej instalaciji za jasnost in razjasnjevanje. Toda česa? Ko ugotovimo, da »je bilo takrat vse tako jasno« – z vidika lastnega bivanja ter ciljev in smotrov gibanja, ki smo se mu bili pridružili –, se zdi, da to danes ni več jasno na enak način.

Pri tem je odločilno, da pri teh petih instalacijah ne gre za politično umetnost na družbeno perečo temo, kot je vojna demagogija, ekonomska emigracija, bližnjevzhodni konflikt, pravoslavna kultura ali feminizem, temveč da ta dela na podlagi svojega lastnega jezika forme postanejo prostor estetskega izkustva, ki ga fokusirajo poročila, izreki, zgodbe, simboli ali pa pisanje na to temo. In ravno na takšnih interferenčnih točkah se oblikuje estetska vsebina umetnosti. Tu se proizvajajo sheme izkustva, ki poizkušajo preko zavesti subjektov intervenirati v družbeno zavest.

Tudi *documenta 12* ne opusti svojega družbenokritičnega mita iz svojega začetnega obdobja, le da ga ne poizkuša več uveljavljati nasproti značaju dela v umetnosti. Instalacija tako rekoč spremeni svojo umetnostnozgodovinsko usmerjenost: zasučje se in tako postane invertirana instalacija, ki je paradigmatski sinonim za osvobodilno umetniško delo. Če je instalacijska umetnost v horizontu samorazumevanja historične in sodobne avantgarde vselej delovala kot instrument razmejevanja nasploh, torej kot zvrst, ki razbije tradicionalni pojem dela in ga za vselej prepusti oblikovalcem, modnim ustvarjalcem in umetni obrti, se njena kombinatorika form zdaj znova zgosti v delo, ki za opazovalca samo iz sebe proizvaja estetsko izkustvo. Vidimo torej, da orodje, usmerjeno proti delu, samo znova postane delo.

## Obrt in ročno delo

Kar pri omenjenih instalacijah še posebej okrepi značaj dela, je nenazadnje

»obrnitiška« perfekcija njihove izvedbe. Tem stvaritvam se namreč vidi, da v njih tiči košček tistega dela, ki je potrebno, da naredimo tovornjak, ladjo ali hišo, nagačimo žival in ustvarimo ikono. Kar se je razvrednotilo z razmejitvijo pojma umetnosti, je bil konec koncev vidik dela, obrti in produkcije, ki se – brž ko se znova pokaže zanimanje za estetsko formo – samodejno regenerira. Idejo, da je kitajski umetnik Ai Weiwei iz Kitajske v Kassel prepeljal 1001 stari lesen stol iz časa dinastije Qing, bi bržkone vsakdo najprej pripisal organizacijskemu vodstvu *documente*. Brž ko pa te stole iz 17. do 19. stoletja, na katere med ogledom razstave naletimo prav povsod, vidimo v povezavi s starimi preprogami, kaligrafijami in drugimi stvaritvami, dobijo tudi oni nekakšen razstavnoestetski smisel. Medtem ko stara umetniška dela pogled usmerjajo v jezik forme ornamentov, izostrujejo stari uporabni predmeti pogled za obrt, v kateri ima umetnost svoj izvor. Brž ko se obrt in ornamentika vrnete v umetnost in okrepi njen značaj dela, potrebuje občinstvo čas, da lahko sledi tej igri form. Stari stoli, ki so za obiskovalce in obiskovalke združeni v nekakšne sedežne kote, postanejo na ta način simbol in mesto počitka, poziv k mirnemu ogledu razstavljenih umetniških del, gesta, s katero *documenta* kot veliki dogodek ustreže svoji lastni kulturi dogodka in z njo hkrati tudi prekine.

Najmočnejši pledoaje *documente* za obrt brez dvoma predstavljajo svilene vezenine Kitajke Hu Xiaoyuan. Dokončane vezenine ostajajo še naprej v svojih starih okvirih iz lesa, ki kažejo na nekdanje čase ročnega dela, hkrati pa rabijo kot okrogli slikovni okvir. Ta stvaritev, ki jo sestavlja dvajset vezenin in okvirov in nosi naslov *A Keepsake I cannot give away*, je obenem za *documento* kratko malo preizkus tega, kako daleč je mogoče v umetnosti slediti tradicionalnemu značaju dela in se hkrati spominjati njene obrti, ne da bi končali v umetni obrti. Spričo tako ganljivih motivov, denimo metulja, ki frfota proti cvetici, dveh žvrgolečih ptic na veji ali dveh račk na ribniku, se že začnemo vpraševati, ali tu vendarle ne gre za kičaste izdelke umetne obrti iz ženskih las in svile. Kot kontrast tem desetim kitajskim aluzijam iz rastlinskega in živalskega sveta, ki na prikrit način namigujejo na srečo ljubezni, imamo prav tako deset manj diskretnih upodobitev ženskega telesa, ki se skrivajo v pretanjeno izdelanemu ornamentu: prst roke, prsti noge, dvoje vek, ustnice, uho, dvoje dolgih las, zadnjica, dojka in razprta vagina. Znaki absolutne intimnosti se tu prepredajo v prastarem žanru, v katerem je razmerje med spoloma pravzaprav zgolj metaforično spregovorilo. Spomin na drugega, na formo intimnosti, je izgubil vsako kulturno posredovanost; utelesil se je brez vsakršnega ostanka ter se povsem neposredno usmerja v kožo in dlake. ■